

La Métaphore théâtrale dans l'œuvre romanesque d'André Langevin

John Beaver

Volume 6, numéro 2, août 1973

André Langevin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500282ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500282ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beaver, J. (1973). La Métaphore théâtrale dans l'œuvre romanesque d'André Langevin. *Études littéraires*, 6(2), 169–197. <https://doi.org/10.7202/500282ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1973

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

LA MÉTAPHORE THÉÂTRALE DANS L'OEUVRE ROMANESQUE D'ANDRÉ LANGEVIN

john beaver

Dans son conte *l'Homme qui ne savait plus jouer*, Langevin développe la métaphore du théâtre dont il s'est déjà servi dans ses deux premiers romans. Cette métaphore traduit dans ses œuvres une crise d'insécurité ontologique qui mène finalement à une prise de conscience du pouvoir de la fatalité sur les hommes.

Il s'agit d'un acteur, Max Boucher, déjà sur le retour de l'âge, qui joue dans une « première » de *Jules César* de Shakespeare. Avant d'aller au théâtre pour se préparer, il rentre chez lui et entend les paroles de sa fille Jeanne conversant au téléphone avec un ami :

— Il ne sait même pas ce que c'est que la vérité
au théâtre, l'authenticité. Tu penses. Il joue
Brutus à son âge. Et bedonnant . . . Il ne joue pas.
Il déclame ¹.

C'est à ce moment qu'il se rend compte de sa fausse identité d'acteur, de la fausseté d'un lieu qu'il avait toujours considéré comme un lieu réel où il pouvait vivre et agir en sécurité. Le temps est entré en scène sous forme de son âge — il est trop vieux pour jouer Brutus — et sa vie entière devient mensonge. Cette découverte produit chez lui un vide et une dislocation de son être dont il se rend compte en regardant son nom sur la marquise du théâtre :

Se pouvait-il que tout à coup ce ne fût plus là
qu'un nom désincarné, en suspens entre ciel et
terre ? Il s'en voyait complètement détaché. Le

¹ André Langevin, « l'Homme qui ne savait plus jouer », dans *Écrits du Canada français*, tome 1, 1954, p. 86.

nom conservait sans doute quelque prestige, car des gens entraient dans le théâtre, payaient des places pour le voir en Brutus. Mais lui, dressé en bas dans la rue, bousculé par les passants, clignotant des yeux dans le vent, s'était subitement vidé. Comme s'il avait assumé une fausse identité durant toute sa vie. Il était maintenant découvert ².

Max entre dans un bar près du théâtre. C'est un endroit où la réalité peut s'estomper, où la musique, la chaleur et la bière créent une sécurité précaire, un confort qui sera absent de la scène :

La grande glace derrière le bar renvoyait des figures un peu floues, estompées par une légère buée. Dehors il faisait froid. Ici, trop chaud. Une musique molle venait d'on ne savait où ³.

Mais ce lieu ne peut qu'accorder un sursis, car Max est toujours conscient de son âge face à sa fille et à la nouvelle génération théâtrale. Il essaie de se fortifier avec la bière et les souvenirs, mais il sait que les spectateurs n'applaudiront pas une réputation :

Il n'avait pas à s'inquiéter de son âge. On avait dit de lui un jour : « Max, c'est un bœuf, une force ». Voilà. Tout lui était possible. L'âge ? Il était le seul à avoir le teint frais après une nuit de répétitions ⁴.

Il se pose ensuite la question fondamentale — « Qu'est-ce que la vérité au théâtre ? » Les conventions qu'il avait acceptées auparavant ne valent plus rien, et cette question qui le ronge sera la cause de son échec sur la scène.

² André Langevin, « l'Homme qui ne savait plus jouer », dans *Écrits du Canada français*, tome 1, 1954, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 85.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

En se maquillant, il regarde avec épouvante son nouveau visage dans le miroir. Au début, c'est son propre regard qui provoque cette crise chez lui :

**Il n'était plus Brutus, mais un vieux sénateur
romain, les yeux bouffis, la mâchoire tombée ⁵.**

Plus tard, sur la scène, il se dédoublera lorsqu'il ressentira les regards des spectateurs et surtout celui de sa fille :

**Il y avait Jeanne quelque part dans le noir,
Jeanne qui d'avance le condamnait à perdre la
partie ⁶.**

Alors Max s'avance sur la scène dans la lumière crue qui reflète l'hostilité de ce nouveau monde autour de lui ; « La rampe était pleins feux ». Au premier acte, son insécurité se traduit par le rythme brisé des vers qu'il prononce. La forme et la structure dramatiques sont perdues pendant que Max cherche une vérité insaisissable. Cependant, il lutte « avec un acharnement cruellement visible », pour rétablir l'équilibre. La sollicitude des autres acteurs l'encourage pendant l'entr'acte, mais le deuxième acte retombe vite dans cette insécurité gênante. Après le deuxième acte, Max commence à ressentir sa séparation des autres, traduite encore une fois par le regard :

**Personne ne lui parla, mais il sentait les regards
dans son dos, des regards de commisération, de
pitié ⁷.**

Au troisième acte la gêne des spectateurs se transforme en rires qui, comme le rire qui cause le dédoublement de Clamence dans *la Chute* de Camus, provoquent chez Max une aliénation totale. Il n'entend guère ces rires, puisqu'il se

⁵ André Langevin, « l'Homme qui ne savait plus jouer », dans *Écrits du Canada français*, tome 1, 1954, p. 89.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁷ André Langevin, « l'Homme qui ne savait plus jouer », dans *Écrits du Canada français*, tome 1, 1954, p. 90.

renferme sur lui-même, cherchant la réponse à sa question. Enfin, lorsque la gêne se développe en hostilité ouverte de la part des autres acteurs et du directeur du théâtre, Max, qui a perdu ses forces, abandonne la lutte et n'agit plus que machinalement : une fatalité absurde s'est emparée de lui. Cependant, c'est à la mort d'un Brutus las de combattre que Max las de jouer retrouve la voix de l'authenticité. La mort est en effet ce qui arrache tous les masques des conventions humaines pour révéler la réalité, et c'est un Max, mourant en même temps que Brutus, qui trouve la vérité qu'il a tant cherchée. Mais par un coup d'ironie, le bruit de la tête de Max qui heurte le plancher soulève des rires de la part des spectateurs qui, eux, ne peuvent pas sortir des conventions du théâtre et faire face à la vérité qu'a découverte Max.

Langevin se sert donc de cette métaphore pour traduire l'impuissance de la conscience lucide devant « les autres » : car dès qu'on s'interroge sur la vérité, les structures qu'on se donne, les conventions auxquelles on obéit s'écroulent et il se produit un dédoublement qui transforme l'être humain en étranger. Tandis que l'inconscience permet à l'homme de vivre machinalement, d'accomplir des gestes rassurants, la conscience lucide révèle l'absurdité qui est au fond de l'existence humaine. Dans la trilogie romanesque de Langevin on peut suivre le développement de cette crise de conscience qui va de la sécurité à l'insécurité, qui révèle aux héros qu'ils sont étrangers et même comiques. On voit comment le regard des autres et du héros sur lui-même est à l'origine de cette crise, comment les personnages essaient de retrouver la sécurité en inventant des jeux, des règles de conduite qui leur permettraient de vivre en paix, et comment enfin il leur est impossible de tricher avec la fatalité. Celle-ci dicte toutes leurs actions ; elle est l'auteur d'une pièce de théâtre dans laquelle l'homme n'est qu'une marionnette, obéissant aux lois d'un scénario qu'il ne comprend guère.

Dans *Évadé de la nuit* il y a plusieurs exemples de cette découverte de l'absurde que fait Max Boucher. Celle qui s'avère la plus sérieuse, et la plus approfondie par Langevin, est celle de Jean Cherteffe.

Pour lui, la convention, le « jeu » prend forme de rêve — rêve d'un passé idéalisé où son père avait joué le rôle d'un dieu. Bien que Marcel, son frère lui ait plusieurs fois révélé

la vérité du caractère de leur père, Jean résiste avec entêtement :

Celui qui à son gré faisait la lumière ou les ténèbres, modifiait les dimensions, présidait à l'alternance des larmes et du rire. Dieu immense, honoré et craint ainsi qu'une idole ⁸.

Mais dès qu'il regarde son père mort dans le cercueil, il se rend compte que son rêve faisait partie d'un théâtre enfantin, que ses années à l'orphelinat avaient été le résultat d'un abandon de la part de son père ; en se souvenant de l'orphelinat, il revoit le jour de Noël, où les enfants, obéissant au « signal de réveil », affichent un air de joie fragile qui disparaît lors de la distribution des cadeaux :

L'avidité des enfants, brutale et sans pudeur, provoque des rires sans pitié ⁹.

Cette lucidité révèle à Jean que son esprit avait été trop enclin à déguiser la vérité, sans vraiment arriver à l'anéantir complètement :

Sarabande d'images de théâtre d'horreurs jamais déchirées, mais enfouies sous d'énormes pains de sucre ¹⁰.

Pour mettre en relief cette découverte de Jean, Langevin se sert du salon funéraire comme décor théâtral. Ce lieu d'euphémismes et de politesses pieuses se prête à l'expression des attitudes conventionnelles. Tout est décrit en termes théâtraux. Jean est « l'acteur en coulisses dont la subite entrée doit bouleverser leur jeu ¹¹ ». La tante Marguerite joue le rôle d'héroïne tragique ; « la vieille brasse l'air en gestes secs des deux bras comme s'il était l'auteur de cette tragédie ¹² ». Les

⁸ André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1951, p. 21.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹¹ André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1951, p. 11.

¹² *Ibid.*, p. 12.

autres membres de la famille forment le « chœur », l'ouvrier qui avait été témoin de l'accident avance sur « l'avant-scène » ; seuls Jean et Anne-Marie, qui sourit ironiquement, n'agissent pas par convention. Pour eux, la pièce est mal jouée, gênante et ridicule. La veille tante répète les clichés ; « Monsieur Cherteffe ne buvait tellement que parce que personne ne le comprenait ¹³ ». « On dirait même pas qu'il a cinquante-deux ans ¹⁴ ». Jean, qui « s'étonne de la médiocrité du moment », se résigne à accomplir les gestes rituels, bien qu'il n'y croie plus. La rupture finale est symbolisée par le chapelet qui se casse, par le panneau qui s'abat comme un rideau — « le rite ne leur appartient plus ». Jean, pendant cette dernière scène, est l'objet du regard des autres, l'acteur involontaire — « Tous ont savouré respectueusement son trouble, ont évité de parler ¹⁵ ». Et dans une dernière scène de cirque, « Le chantre des pauvres fait du trapèze dans son exécution de la musique sacrée ¹⁶ ».

Peu après cet incident, Jean explique dans une lettre à son frère son désarroi maintenant que le théâtre de son enfance n'existe plus :

Depuis que j'ai vu notre père, je me cherche et ne me trouve pas, c'est-à-dire que mon assurance m'a quitté, que de volonté je suis devenu instrument, que j'ai vu hors de tout doute les ficelles du mécanisme ¹⁷.

Dès lors, il sait qu'il doit lutter contre l'inexorable, par l'intermédiaire d'autres individus, et essayer de retrouver un équilibre perdu. Pour le moment il se contente avec Anne-Marie d'un « remède rose, une sur-intoxication », par lequel la réalité est légèrement disloquée, ne fût-ce que pour un moment :

Équilibre d'un moment, ce point de l'espace entre deux trapèzes où l'athlète viole la loi de sa pesanteur, mais qui ne peut durer ¹⁸.

¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1951, p. 32.

¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

Langevin prépare l'action des trois dernières parties du roman non seulement par l'expérience de Jean, mais aussi de Marcel. Celui-ci a choisi non un rêve du passé comme Jean, mais une vie d'action dans l'armée. Il s'agit d'une immense pièce de théâtre ; chaque soldat a un rôle précis à jouer ; en abandonnant toute angoisse et tout choix personnels, il peut accéder à une sorte de liberté :

Les hommes sont liés à lui par des liens autrement solides ; non par l'amitié, ni même par la camaraderie, mais par leur souplesse dans l'exécution, par leur sûreté dans l'action, par leur réponse prompte, immédiatement vérifiable et pouvant toujours être forcée à sa volonté, à son impulsion ¹⁹.

Comme sergent, il joue son rôle en faisant jouer les autres ; ils sont tous englobés dans la sécurité ontologique qui crée ce que Langevin appelle « un destin organisé » :

Aucune individualité ne subsiste dans le combat : des corps sans figure qui posent des actes décidés sans leur participation, des actes qui s'inscrivent dans un ensemble complexe dont ils ne peuvent connaître toutes les parties ²⁰.

Mais derrière ce masque qu'ils ont assumé, il y a, comme chez Jean, la terreur de l'absurde :

Derrière les visages persiste une liberté ou plutôt un destin solitaire sur lequel il refuse de se pencher, qui le séduit comme un abîme et que pour cela même il s'efforce d'éviter. L'humain individualisé ne saurait provoquer son intérêt. Et l'action devient impossible lorsque le retournement des valeurs qui ne sont plus mécaniques ²¹.

¹⁹ André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1951, p. 35.

²⁰ *Ibid.*, p. 35.

²¹ *Ibid.*, p. 35.

L'action militaire fausse donc la vérité, et si Marcel « ne connaît plus aucune certitude » après avoir lu la lettre de Jean, il retrouve son calme dans la descente en parachute ; l'action lui accorde un sursis, une « joie prodigieuse ».

Mais la mort de la jeune fille lui fait perdre ce masque d'acteur. Après l'avoir étranglée « d'un geste précis, mécanique », il se regarde avec épouvante ; le dédoublement acteur-spectateur fait irruption dans sa conscience, et Marcel revêt un nouveau masque, un masque humain derrière lequel tous les hommes se reconnaissent :

**Lorsqu'il se relève pour rejoindre ses hommes,
des larmes lui modèlent un masque de boue ²².**

Plus tard, dans les lettres qu'il écrit à Jean, il se rend compte de la théâtralité de sa vie dans l'armée, de l'illusion qu'il s'est faite :

**... je suis affreusement seul. Personne ici ne
consentirait à partager mes hallucinations, parce
qu'ils ont tous les leurs et que c'est une loi
tacite entre nous de ne parler que de choses frivoles.
Une façon de conjurer le mauvais sort ²³.**

Enfin, il est rendu conscient de l'emprise de l'absurde sur lui :

Le monstre m'a-t-il toujours habité ²⁴ ?

La deuxième partie du roman étudie les tentatives de Jean et Roger Benoît pour se sauver de l'inéluctable. Jean, en essayant de reconstruire chez Roger l'image d'un père, veut monter un scénario où il puisse être à la fois acteur et spectateur :

**Les jeux de précision avaient cessé et il s'était
livré à un ouvrage gigantesque ; il s'acharnait à
briser le mythe de Sisyphe ²⁵.**

²² André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1951, p. 38.

²³ *Ibid.*, p. 116.

²⁴ *Ibid.*, p. 150.

²⁵ André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1951, p. 92.

Ces « jeux de précision », faciles et hallucinatoires, sous forme surtout de la musique, de l'alcool, ou du cabaret ne résistent pas à l'ironie de Jean. Langevin montre à plusieurs reprises que dans la société ces jeux sont de rigueur :

**Ces maisons de pierre qui nous survivront,
l'acceptation des lois, la civilisation; prostration
de la vermine dans l'orgueil d'être ensemble** ²⁶.

La musique est un narcotique, organisant une harmonie factice qui libère les hommes de leur angoisse quotidienne :

**Une musique juteuse rampait le long des murs,
s'efforçant à créer une nouvelle dimension, celle
d'un monde sans inquiétude** ²⁷.
**Il regarda d'un œil terne une femme hommasse, vêtue
d'une robe à paillettes d'argent qui soulignait sa
disgrâce, jouer d'un xylophone géant. C'était un
travail, aussi fastidieux que celui d'une usine, et
magnifiquement inutile. Un gros animal qui jouait
avec une précision mathématique à créer des sons** ²⁸.

Plus tard, il demandera à Micheline si le piano est « un jeu ou une carrière ». Puisque la musique ne pénètre pas son angoisse, ne fait que recouvrir la douleur que ressentent les hommes, il la méprise complètement :

**La musique lui avait toujours paru un art féminin,
fragile et pudique. Les explications de la jeune
fille sur la difficulté de la technique du piano le
décevaient ainsi que la contemplation des potences
qui soutiennent un prodigieux décor ou de la sueur
sur les visages des ballerines** ²⁹.

Il y a cependant d'autres jeux ; celui de l'imitation, par lequel un homme essaie de se rattacher à la stabilité en

²⁶ *Ibid.*, p. 153.

²⁷ *Ibid.*, p. 71.

²⁸ *Ibid.*, p. 128.

²⁹ André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1951, p. 147.

empruntant un caractère qui n'est pas le sien. C'est le cas de Roger Benoît. Celui-ci, ayant abandonné la poursuite de la littérature, s'est mis à boire pour se donner un nouveau visage :

L'alcool avait modelé un masque derrière lequel l'homme disparaissait ³⁰.

Dans les relations entre Jean et Roger, on discerne deux jeux ; Jean essaie de réaliser son propre projet en créant l'image d'un père idéal — jeu aléatoire et hasardeux, puisque Roger a été choisi tout à fait sans préjugé. Roger doit jouer le jeu et ainsi se faire un nouveau masque en se rétablissant. Jean commence en obligeant Roger à sortir du mutisme de son désespoir, sans se rendre compte que les paroles qu'il prononce sont si artificielles qu'elles condamnent dès l'abord son entreprise :

— Écoutez-moi bien, Roger Benoît. Vous venez de mettre un point final à votre sordide histoire.

Il s'interrompt subitement en prenant conscience du caractère théâtral de ses objurations. Il haussa les épaules, se refusant à juger la qualité de ses actes ³¹.

Cependant, la vérité lui est révélée dans ses cauchemars par « un rire sarcastique », qui provoque ce dédoublement ironique de son caractère. En conduisant Roger à l'hôpital, il lui fait répéter son rôle de bon père, mais la scène jouée devant l'enfant est « une pitoyable farce ». Mais à force de briser la volonté de Roger, Jean parvient à faire de lui une marionnette, le modeler à sa guise. Celui-ci, pour sa part, se pique au jeu, invente pour le petit Claude une mère bien différente de celle qui l'est vraiment.

À la mort de l'enfant, Jean essaie de sauver ce qui reste de Roger :

³⁰ *Ibid.*, p. 42.

³¹ André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1951, p. 59.

Il s'inquiète des paroles qu'il lui faudrait prononcer, des gestes qu'il devrait accomplir, de tout le rite qui accompagnait inévitablement un désespoir étranger ³².

et au moment où il fait son grand discours pour essayer de rappeler à lui ce père échoué, ce dernier détruit tout espoir de réconciliation par des mots qui les séparent inévitablement :

Benoît le regarda droit dans les yeux. Il était si placide qu'il en devint menaçant. Il n'abaissa pas son regard en parlant :
— Savez-vous combien vous êtes ridicule ³³ ?

Le ridicule, ce signe de la solitude de l'acteur devant les spectateurs perspicaces, qui savent, jaillit de l'effort de Jean devant la conscience lucide de l'absurde que possède Roger. Celui-ci devine le mensonge et s'en dégage ; il n'avait même pas pu créer une illusion suffisante, car le petit Claude avait toujours su qu'il allait mourir :

Je me libère de cette vie fausse que vous avez tissée autour de moi. Je me libère de ce monde étranger où vous m'avez jeté ³⁴.

Et Jean Cherteffe est laissé à lui-même, auteur d'une pièce de théâtre qui n'a pas pu garder son acteur.

La mort de l'enfant révèle aussi ce mensonge à la femme de Roger. Celle-ci se vend et dispense une joie factice, sordide, tout en croyant faire du bien — « Je te dis, c'est mieux d'aller au cinéma », dit-elle à Jean. Chez elle, tout le décor est théâtral ; des photographies de comédiens au mur, les gestes posés qu'elle fait, soulignent que la joie qu'elle dispense n'est guère permanente, mais une invention pour couvrir la vérité d'une mince couche de fard. Elle, comme Jean, ne peut pas empêcher le suicide de Roger, qui a déjà

³² *Ibid.*, p. 98.

³³ André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1951, p. 101.

³⁴ *Ibid.*, p. 102.

quitté leur monde ; aucune action de leur part ne leur permet de franchir la distance qui les sépare :

**Le cri épouvanté du spectateur n'enraye pas l'action
au cinéma et l'assassin, que la victime ne voit pas,
accomplit son œuvre ³⁵.**

Jean se rend compte que la scène sur laquelle ils jouent est celle de la fatalité :

**Ni l'un, ni l'autre ne pouvions nous échapper du
mécanisme rigoureusement exact ³⁶.**

Le dernier épisode du roman commence aussitôt ; Micheline et Jean vont tenter une dernière fois de lutter contre la fatalité en créant leur propre scène où ils peuvent jouer en liberté :

**Sans aucun effort, elle pénétrait dans la tragédie,
acceptait son rôle, ne cherchait pas à connaître
les prémices de l'action. Peu lui importait
le lourd passé d'Œdipe. Le bras fragile sur
lequel s'appuient les dieux vaincus. Elle aussi
s'engageait à point nommé dans le mécanisme, sans
mesurer la part qui était laissée à sa liberté ³⁷.**

Entreprise hasardeuse dès le début ; elle doit se dépouiller de son ancien caractère pour devenir une Micheline lucide, consciente comme l'est Jean de l'absurdité de l'existence. Elle doit se défaire de la jeune fille conventionnelle qui s'adonne aux bonnes œuvres sans s'interroger sur leur validité. D'abord, les « certitudes corrosives » de Jean la choquent :

**. . . Seule demeure la lucidité qui équivaut assez
au billet d'entrée que paie le spectateur d'un
drame d'horreurs. Si tout est faux, les plaisirs
le sont aussi : tout est bien clos et la seule
porte qui n'est pas murée donne sur la mort ³⁸.**

³⁵ André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1951, p. 104.

³⁶ *Ibid.*, p. 105.

³⁷ *Ibid.*, p. 110.

³⁸ André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1951, p. 125.

La scène qui se déroule au cabaret, nommé avec justesse la « Larme du bouffon », montre que Micheline n'est pas prête à assumer son nouveau rôle ; elle s'enfuit chez son père.

Celui-ci, par une série de conventions, a construit son propre théâtre. Il a fondé certains rites auxquels obéit sa fille, et qui agissent comme protecteurs. Mais face à la mort qui s'approche, face à la révolte de sa fille, les structures qu'il s'est données s'écroulent et ne lui laissent que l'angoisse :

**Un vide affreux se creusa en lui et il descendit,
descendit, affolé, pris d'une panique animale ³⁹.**

Toute la moralité qu'il avait tant prisée — sa Ligue de Dénégation, ses bonnes œuvres, les conventions légales — est le moyen de compenser une peur panique de la sexualité. Mais l'absurde l'attaque sur ce point, car Micheline devient femme et aime un jeune homme. À la fin, il doit s'avouer vaincu par le temps qui sous forme de la nouvelle génération réclame son droit et répète la comédie à laquelle il avait dû participer avec la mère de Micheline. À la fin de sa vie, dans une maison de campagne, loin de la moralité réconfortante qu'il a connue à la ville, dans un lieu où, sous forme d'un orage, la fatalité exerce toute sa puissance, il fait face à son échec.

La mort du juge réussit à balayer tout ce qui reste de conventionnalité chez Micheline. Elle et Jean s'en vont créer leur bonheur à la campagne. Au début, ils réussissent à trouver « une impression de chaleur et de sécurité », mais lorsque Jean la quitte pour aller renouveler les provisions, la terreur s'empare d'elle, le bonheur qu'ils avaient voulu créer se révèle factice, et ils se séparent. Dès ce moment, les relations entre eux vont prendre un caractère machinal, car Jean se rend compte de son échec :

**Dans le train, au retour, il fit le compte de son
abandon, comme au sortir d'une maison de jeu ⁴⁰.**

La fatalité les a marqués, et malgré le sursis qui leur est accordé par les liens d'une souffrance partagée, il est évident

³⁹ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁰ André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1951, p. 216.

qu'ils ne sont plus les maîtres de leur vie ; ils achèvent des gestes sans trop y croire, pour qu'enfin la mort de Micheline et le suicide de Jean achèvent cette petite scène qu'ils avaient voulu jouer ensemble.

Comme dans le cas de Roger Benoît, Jean est réduit à n'être que le spectateur du drame de Micheline. Dès le moment où il entre avec elle dans l'hôpital,

Il se sentait engagé dans un mécanisme sans possibilité d'exercer sa volonté, dans lequel tous les gestes seraient vains ⁴¹.

Toutes les formalités qu'il lui faut subir créent le décor nécessaire :

L'engrenage se déroulait avec une précision plus cruelle que celle qu'il avait appréhendée et son impossibilité d'intervenir était complète ⁴². À certains moments, et maintenant surtout, il se sentait devant elle comme un intrus qui eût pris le masque d'un autre. Le drame se terminerait un jour, les feux de la rampe s'éteindraient et elle le découvrirait sans oripeaux, terriblement dur et nu. Il pensa qu'il s'était si bien accommodé du jeu qu'il l'avait blessée maintes fois, sans crainte de se trahir ⁴³.

Enfin, quand elle meurt, Jean se prépare pour le dernier rituel. Il passe à son doigt l'anneau qu'elle avait refusé ; ainsi, épousant la mort il se suicide, reconnaissant que sa volonté est maintenant brisée ; il n'obéit en fin de compte qu'aux règles du jeu imposées par la fatalité qu'il a tant essayé de déjouer.

Dans *Poussière sur la ville*, trois « scènes », le ménage Dubois, la ville de Macklin, et le paysage dévasté des monticules de poussière forment trois cercles concentriques. À mesure que se déroule le drame de Madeleine, la dernière

⁴¹ André Langevin, *Évadé de la nuit*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1951, p. 229.

⁴² *Ibid.*, p. 233.

⁴³ *Ibid.*, p. 234.

de ces trois scènes s'impose et révèle la fausseté des deux autres. La fatalité qui guette celle qui veut être libre détruit inexorablement tout effort de construire un lieu de sécurité, que ce soit chez Alain et Madeleine ou parmi les mineurs.

La première partie du roman est centrée sur la maison Dubois, le point de convergence des regards indiscrets des Macklinois, où Madeleine et Alain sont mis face à face. Alain se rend compte assez vite qu'il joue sur une scène qui ne lui est pas familière :

**Ce bureau n'est pas le mien et la femme qui dort
ou lit en haut ne m'appartient pas. J'ai rêvé et,
sommnambule, je m'éveille dans la maison d'un
autre ⁴⁴.**

C'est dans cet appartement hostile que se produira la séparation d'Alain et de Madeleine. À vrai dire, cette séparation s'est déjà effectuée, mais le milieu étranger le met en relief. En même temps, Alain se rend compte de son double rôle d'acteur et de spectateur, de « l'étrange dédoublement qui me permet de me voir en étranger ». Comme Max Boucher, il cherche la vérité mais ne la trouve plus :

**Tous nos gestes n'avaient peut-être rien créé en
fin de compte. Entre nous subsistait une ignorance
profonde. Deux compagnons de rencontre qui
s'étaient joué la comédie une nuit et s'éveillaient
patauds et cireux, qui n'avaient plus le désir
de rien exiger l'un de l'autre ⁴⁵.**

Madeleine, par contre, ne vit qu'en actrice ; et pendant qu'Alain reste sur la scène à se contempler, elle cherche toujours ailleurs une scène où elle pourrait jouer librement. Alain la compare à un « jeune fauve », à un enfant qui joue absolument, sans cette dualité de caractère, toujours actrice dans une scène qu'elle se crée :

⁴⁴ André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, C.L.F., 1953, p. 16.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 34.

Il faut plus de temps pour épuiser les possibilités de transformation d'un être. Mais un jour la chaîne doit se boucler et les rapports doivent n'être plus qu'une perpétuelle répétition ⁴⁶.

À mesure qu'Alain constate ce goût enfantin pour la liberté chez Madeleine, son attitude vis-à-vis d'elle passe de l'agacement à l'ironie :

**— Je vais au cinéma.
Au cinéma l c'est ce qu'elle considérait sans doute comme une fin en beauté ⁴⁷.**

C'est cette ironie qui marque le rôle de spectateur joué par Alain, ironie dirigée vers lui autant que vers sa femme. Comme Max, cherchant à comprendre, il constate que Madeleine a toujours été ailleurs — elle est « spectatrice aux jeux de l'amour ». Ce n'est que plus tard qu'il trouve l'explication de sa conduite :

Elle ne goûte pas tellement la chanson elle-même, ou le film, que l'état de disponibilité où ils la mettent, un peu comme ferait l'alcool ⁴⁸.

En se comparant à elle, il se voit en petit bourgeois conventionnel dont les actions sont gouvernées par le souci de maintenir sa réputation devant les Macklinois.

Après s'être brouillé avec Madeleine dans le restaurant de Kouri, il attend qu'elle sorte. Séparé d'elle par le pare-brise de sa voiture, il la regarde tout à fait en spectateur, comme si elle jouait dans une autre pièce :

C'est un peu la souffrance de Madeleine qui m'émeut, certes, mais surtout mon impossibilité d'intervenir, sa solitude, qui m'eût touché chez n'importe qui d'autre ⁴⁹.

⁴⁶ André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, C.L.F., 1953, p. 17.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁹ André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, C.L.F., 1953, p. 69.

Vers la fin de la première partie du roman, Alain essaie de réparer ce gouffre qui les sépare. Il donne à sa femme un bracelet, après avoir bien choisi le moment, comme l'aurait fait un metteur en scène. Mais Madeleine l'embrasse « sagement », elle se donne à lui sans vraiment partager son désir, et pour mieux souligner la frustration d'Alain, le téléphone interrompt une scène d'amour si soigneusement préparée. Enfin, lorsqu'il voit que Thérèse porte le bracelet il reconnaît l'artifice de sa démarche. Le ménage sombre donc en une répétition de gestes mécaniques :

Il ne faut pas sonder les murs à la recherche du drame. Ils sont vides. Une demeure pour couples sages. L'amour pour eux n'a pas le masque douloureux, mais tranquille, quotidien, nourri d'un peu d'ennui, d'aveuglement et du lendemain qui, peut-être, sera enfin différent ⁵⁰.

Ensuite surgit l'ironie du spectateur :

**Tiens ! Elles ont réussi à percer mon mur.
Madeleine me parle ⁵¹.**

Ce n'est pas seulement dans le ménage Dubois qu'intervient ce jeu de regards. Bien que son influence ne se fasse sentir profondément que dans les deux dernières parties du roman, la ville et ses habitants exercent par le regard une force qui produit une tension chez Alain et l'oblige à jouer un rôle. Au début, il dit bravement :

Macklin ne doit pas priser que Madeleine soit vue seule chez Kouri tous les jours. Hé bien ! Macklin n'a qu'à se faire une raison. Cela ne concerne que Madeleine et moi ⁵².

Mais les propos ambigus de Jim, les remarques de Kouri, les sourires ironiques, traduisent l'insécurité du héros. À me-

⁵⁰ *Ibid.*, p. 90.

⁵¹ André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, C.L.F., 1953, p. 91.

⁵² *Ibid.*, p. 13.

sure que se développe dans le ménage la séparation du jeune couple, la ville agit de plus en plus sur eux. L'insécurité entre dans l'appartement, malgré le « jazz gluant » dans lequel Alain essaie de s'enfermer. La lumière de l'enseigne du restaurant pénètre dans le salon, lui rappelant le « paradis » qui lui est interdit, le rendant encore plus conscient de sa solitude.

Alain ressent surtout le ridicule de sa situation devant les spectateurs macklinois. Au restaurant de Kouri, Madeleine tirant la langue à Jim, accomplit un geste hors du contexte théâtral qu'a choisi pour elle la ville ; et l'insolite de sa conduite provoque le rire. Plus tard, Alain, voulant crier sa révolte contre la menace de cette ville se ravise :

— Elle est à moi. Et pour la vie ! Vous entendez !
Je serais capable de dire cela à haute voix. Non.
Je me sentirais ridicule ⁵³.

Dans le bureau d'Alain, lors d'une querelle entre Madeleine et lui, le sens du ridicule de leur situation l'oblige à prendre conscience du pouvoir des spectateurs et à afficher le masque du mari heureux.

Si les témoins imposent à Alain cette prise de conscience intérieure, deux d'entre eux réussissent à pénétrer dans le ménage. Prévost, par sa générosité masquée veut tenir Alain dans des embarras financiers pour mieux le manipuler, comme il manipule les gens de Macklin, et s'installe dans le ménage malgré les efforts d'Alain pour défendre sa vie privée. La présence de Thérèse est plus marquée. Elle se pose dès le premier abord entre Alain et Madeleine — ce qui provoque chez Alain un certain ressentiment qui se développe à mesure qu'il constate la destruction de son ménage par la puissance de la ville.

En me retournant je vois au haut de l'escalier,
les jambes de Thérèse qui se retirent doucement.
Elle a tout vu et entendu sans doute ⁵⁴.

⁵³ André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, C.L.F., 1953, p. 24.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 55.

Mais à la fin de la première partie, quand Alain et Madeleine se retirent chacun de son côté sur la scène, c'est Thérèse qui maintient les rapports entre les deux. Elle devient une convention théâtrale qui leur permet de maintenir un équilibre précaire. Madeleine « n'ose peut-être pas se laisser aller à un éclat devant Thérèse » ; dans la deuxième partie du roman, cette présence deviendra indispensable.

Les Macklinois, cependant, sont aussi des acteurs sur la scène de la fatalité. La présence du docteur Lafleur révèle tout le poids de cette fatalité par sa lassitude de vieil acteur ; il témoigne d'une lutte désespérée et lucide, et les Macklinois l'acceptent car eux aussi, comme la vieille femme cardiaque, savent tant bien que mal qu'ils jouent un jeu impossible à gagner. La neige, la poussière, les monticules qui entourent la ville, les passages souterrains de la mine évoquent le décor d'une fatalité qui conserve un équilibre mais qui peut frapper n'importe quand. Arthur Prévost, l'agent de cette fatalité puisqu'il maintient l'équilibre économique de la ville, monte à Noël un scénario qui crée une illusion de bonheur acceptée avec joie par les Macklinois. Ceux-ci, endimanchés, sont des marionnettes aux mains de ce pouvoir qui les contrôle.

Au cours de la deuxième partie, à la crise centrale du roman, Alain, découvrant enfin la puissance de la fatalité, devient lucide. À ce moment, les trois scènes s'entremêlent pour ne créer qu'une vaste scène où sont impliqués acteurs et spectateurs.

L'angoisse d'Alain s'accroît de plus en plus. Derrière la « paroi de verre » du pare-brise de sa voiture, il regarde Madeleine et la ville, se sépare totalement d'eux pour se rendre compte du jeu truqué contre lequel il ne peut jamais réussir à trouver la liberté :

On m'a triché, je le savais ⁵⁵.

Tout envahi qu'il soit par son angoisse, il est encore conscient du ridicule de sa situation :

⁵⁵ André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, C.L.F., 1953, p. 95.

Je débraye et fais tourner le moteur très vite. Les passants me regardent. Certains sourient avec indulgence. Si je laissais la pédale d'embrayage, ils mourraient en souriant ⁵⁶.

et il découvre son irrémédiable solitude :

Moi, je suis hors du jeu, je regarde derrière ma paroi de verre que je ne réussirai jamais à briser ⁵⁷.

Chez lui, il essaie encore de lutter, croyant que tout n'est peut-être pas perdu :

Le langage a encore des possibilités. Nous expliquer. Quand on met des mots sur les choses, elles s'édulcorent un peu, elles deviennent plus familières et, peut-être, s'abolissent à la fin. On peut se laisser prendre aux mots, accepter leur écran ⁵⁸.

mais il se rend compte du caractère théâtral et inventé d'une telle démarche — « j'ai la rage de croire à un bonheur intact ». Laissés seuls par Thérèse, les acteurs « louvoient l'un en face de l'autre », pour ensuite détruire la convention diplomatique établie par Thérèse et se battre. Le jeu hallucinant de l'alcool est sa seule issue. Mais l'évasion n'est pas possible, même à Brownsville, car son « entrée en scène » dans l'hôtel est des plus insolites — les mineurs le regardent boire avec étonnement.

Un coup de téléphone brise l'univers créé par l'alcool et signale l'appel de la fatalité. Le téléphone, comme nous avons déjà vu, intervient dans le drame personnel, fait irruption au milieu de la scène pour appeler Alain dans un théâtre différent, celui de la mort. Dans le premier cas, il s'agit de la mort de la femme cardiaque, dans celui-ci, de la mort de l'enfant hydrocéphale. La fatalité prépare le décor :

⁵⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 99.

**De me promener seul ainsi la nuit dans un pays
enneigé me donne toujours une étrange impression,
celle de traverser un pays mort, dévasté par
quelque cataclysme extraordinaire ⁵⁹.**

Une fois de plus, le regard muet des autres le condamne ; il ne réussit pas à expliquer qu'il n'avait pas pu sauver l'enfant. D'un coup, la mort absurde de l'enfant éclaire toute son expérience à Macklin d'une nouvelle lumière :

**Je n'ai plus rien à perdre. J'ai tout perdu.
Le petit hydrocéphale m'a emporté le dernier
morceau : ma révolte. Madeleine peut s'évanouir
dans un passé vague. Elle peut être heureuse
sans moi. Ce qu'elle m'avait confié en dépôt,
je l'ai perdu parce qu'on m'a coupé les mains.
Je ne l'étreindrai plus jamais.**

**Les guirlandes de lampes découpent les
moticules de poussière au sommet desquels les
petites locomotives s'activent toujours, morcelant
l'éternité de grains de poussière. Sous eux des
hommes creusent leur tombeau à deux dollars
l'heure ⁶⁰.**

La lucidité qui caractérise le nouvel Alain lui permet de se retirer en quelque sorte et de ne regarder sa femme et la ville qu'en spectateur. Il peut essayer de la protéger contre la ville, et en effet il la défend contre les insinuations de Prévost. Mais la dernière scène de la deuxième partie du roman montre que même si la pitié est une de ses armes, il lui est impossible de combler le gouffre qui le sépare de sa femme. La scène de ménage est toujours artificielle, d'une artificialité qui est davantage mise en relief par la fête de Noël. Thérèse est là :

**En fait, nous avons été joyeux sur le dos de Thérèse.
C'était elle qui nous excitait, nous appâtait avec**

⁵⁹ André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, C.L.F., 1953, p. 114.

⁶⁰ André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, C.L.F., 1953, p. 120.

**des facéties, nous prenait en croupe sur son bonheur.
Sans Thérèse, cohabiterions-nous encore ? La grosse
fille soutient la façade à elle toute seule ⁶¹.**

Laissé seul, Alain repasse dans sa mémoire une scène idyllique du temps où ils se sont rencontrés, et se rend compte de l'impossibilité de recréer ce bonheur déjà perdu. Et la Madeleine qui entre est une Madeleine brisée, qui ressent de plus en plus les entraves à sa liberté, et qui n'agit plus que machinalement.

**Il ne nous reste plus qu'à tomber dans les bras
l'un de l'autre, ce que nous faisons. Où sont
les spectateurs de cette belle scène ? Il faudrait
que la ville voie cela ⁶² !**

À mesure que la ville resserre son étau sur Alain et Madeleine, le docteur fait face à cette invasion. Cependant Madeleine ne peut que contempler sa liberté en ruines. La ville va lui ôter la possibilité de retrouver le bonheur avec Richard, elle perd toute joie, toute vitalité, ne voulant plus courir après la liberté qu'elle a tant cherchée, et « va au cinéma sans y croire ».

La mort de Madeleine oblige Alain à contempler tout le drame qui s'est déroulé, et à constater leur impuissance comme acteurs sur la petite scène qu'il avaient voulu créer ensemble :

**En face, il y avait le divan rose où la vie de
Madeleine a commencé à bifurquer, où s'est joué
le deuxième acte, celui devant lequel il est
possible que les héros soient heureux ⁶³.**

C'est également en termes théâtraux qu'il évoque l'impossibilité de communiquer ; la scène avait été montée par la fatalité, et la ville en avait été l'instrument :

⁶¹ *Ibid.*, p. 143.

⁶² André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, C.L.F., 1953, p. 155.

⁶³ *Ibid.*, p. 194.

On ne lui a laissé d'autre choix que d'accomplir ce qui devait être accompli. Elle n'était pas plus libre que je ne l'étais de la doubler, de m'avancer à sa place sur la scène et de recevoir le coup ⁶⁴.

Alors, que reste-t-il ? Les Macklinois continuent à être les spectateurs :

Ils ne seraient pas étonnés d'apprendre demain qu'on a relevé le rideau durant la nuit, qu'un acteur avait oublié une réplique . . . un jeu de scène ⁶⁵.

et Alain reste toujours sur une scène qui lui est étrangère mais qu'il ne veut pas quitter.

Cette scène est éclairée non par les illusoires lumières de la ville, mais par la fatalité de la nuit :

La lumière de la nuit crée des zones d'ombre, double la profondeur des pièces comme pour brouiller les pistes, modifier le décor, dissimuler ce qui a été pour que j'en puisse nier l'existence. Je me sens semblable au spectateur dont la bouche forme encore le dernier mot prononcé par le comédien alors que la salle a cessé d'applaudir. Je reste seul en scène, le survivant dont on ne se demande jamais ce qu'il deviendra. Les choses, elles, n'ont pas dû oublier ⁶⁶.

Donc, pour ne pas être complètement seul, pour ne pas se rendre ridicule devant les spectateurs, pour vaincre leur dureté, il n'a qu'une arme — la pitié. Il doit savoir impliquer ces spectateurs dans sa tragédie personnelle afin de briser le mur du regard, changer la comédie en tragédie, leur montrer le visage qu'ils possèdent eux-mêmes, le masque de poussière qui, comme le masque de Marcel Cherteffe, signale

⁶⁴ André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal, C.L.F., 1953, p. 195.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 196.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 203-204.

leur appartenance à la vie absurde des hommes. Il a dans une certaine mesure réussi avec Thérèse, Jim et Kouri. Mais il reste d'autres spectateurs. C'est auprès d'eux qu'il doit entreprendre la lutte.

Dans *le Temps des hommes*, la théâtralité s'exprime avec des nuances différentes. Au lieu de retrouver un héros s'efforçant de découvrir le fond de son être, le lecteur assiste à la lutte de celui qui connaît déjà la force de l'absurde. Tandis que dans *Poussière sur la ville*, il y avait une révélation progressive du destin, dès le début du troisième roman de Langevin, la fatalité apparaît, sous forme de la neige, pour mener le jeu vers sa fin tragique :

**Avant de tirer le rideau, Yolande regarde la route.
Rien ni personne. La neige avait cessé. Restait
un espace blanc, morne, lourd où se confondaient
les maisons, les arbres, la route ⁶⁷.**

Dans ce « paysage privé d'ombres », où toute présence est anéantie par l'hiver, l'hôtel offre un sursis :

**Première halte des bûcherons qui sortaient de la
forêt et dernière de ceux qui y entraient ⁶⁸.**

C'est un scénario précaire, où la bière et la musique créent une atmosphère fausse, mais habitable. Yolande vit dans cet univers, obéissant à la routine qu'il lui impose et rêvant d'une évasion, car elle est en proie à une angoisse que la musique et l'alcool n'effacent guère :

**La musique faisait des ronds dans le silence sans
vraiment l'entamer.
L'alcool et l'univers qu'il créait étaient une
fuite. La jeune femme dérivait mieux ainsi loin
de Laurier, de ses droits et de sa tyrannie de
mari, loin aussi du milieu clos et sans surprise
de Scottsville ⁶⁹.**

⁶⁷ André Langevin, *le Temps des hommes*, Montréal, C.L.F., 1954, p. 9.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁹ André Langevin, *le Temps des hommes*, Montréal, C.L.F., 1954, p. 11.

Elle crée le théâtre de ses rêves, se perd en jeux devant le miroir, regarde ses belles mains blanches, exagère son maquillage, mettant tout son avenir en gageure contre le bonheur imaginé avec Gros Louis, afin de compenser l'angoisse provoquée par la faillite de ses rêves nuptiaux.

À mesure que la salle se remplit des gens de l'équipe, il est évident que chacun cache une angoisse secrète qui ne se fait voir que par moments. Le jeu familial des regards commence : le regard muet de Marthe, qui exprime une présence réconfortante, cache le rêve de mariage qu'elle nourrit. Dupas, dont le regard est tantôt opaque, tantôt clair, essaie de se dissimuler derrière un masque de froideur :

Le discours mécanique était interrompu. Dupas était forcé de renoncer au personnage automate qu'il avait formé dans le silence du chantier la nuit. Les larmes l'hébétaient ⁷⁰.

On retrouve également le regard froid de Laurier, qui masque sa jalousie et son désespoir ; celui de Maurice qui veut compenser sa terreur par un regard visant à dominer les autres, mais vaincu par le regard lucide de Dupas. Chacun de ces personnages réprime la violence qui domine dans son théâtre intérieur ; si elle éclatait, le résultat serait la destruction d'un équilibre difficilement maintenu. Mais ce qui constitue le trait le plus important du regard dans *le Temps des hommes*, est le rapport qu'il établit entre les protagonistes. Dans *Poussière sur la ville*, le regard possédait une partie de l'être regardé, détruisait son intégrité. À l'Hôtel de la Rivière Verte, les regards tantôt hostiles, tantôt cruels, tantôt froids, établissent une convention, un équilibre qui est du moins mieux que l'absence totale de communication.

Ceci se fait voir au moment où Laurier attend l'arrivée de Gros Louis et Yolande. Laurier regarde son revolver avec épouvante, constatant que le geste théâtral qu'il avait voulu poser devient une réalité :

⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

Huit morts dans le creux de sa main. Il le glissa dans la poche intérieure de son coupe-vent et il essaya de penser à autre chose ⁷¹.

N'ayant pris le revolver que pour « donner une couleur plus violente à son inquiétude », il subit la contrainte de la civilisation et ne pense pas tuer Gros Louis. Ce ne sera que plus tard, au chantier, quand Gros Louis est parti à Scottville et qu'il est laissé seul en proie à sa jalousie, que le revolver acquerra un pouvoir auquel il ne pourra pas résister. Après la bataille entre les deux, quand tout le monde est réuni dans la salle du bar, Laurier reste assis à regarder la nuque de Gros Louis, rétablissant ainsi l'équilibre.

À mesure qu'on entre en forêt, la scène change au point où la fatalité, par l'intermédiaire du silence et de la neige, exerce son emprise :

La neige avalait les sons. Dans cette atmosphère ouatée le mouvement des roues apparaissait décomposé, réduit à un bizarre ralenti ⁷².

Le silence enferme chacun dans une solitude totale ; chacun accomplit un travail mécanique, ce qui affirme le pouvoir croissant de la fatalité. Les tensions augmentent, et Maurice est le premier à fléchir :

Maurice essaya de faire vite, mais il n'y parvint pas. Ou la lame glissait, ou il ne frappait pas assez fort. De se sentir observé lui faisait perdre ses moyens ⁷³.

Son seul moyen de compensation, les photos obscènes, ne réussit pas à rétablir sa présence dans l'esprit des autres.

La deuxième partie du roman se déroule dans un décor de fatalité. La cabane ne peut pas résister aux forces extérieures du vent et de la neige :

⁷¹ André Langevin, *le Temps des hommes*, Montréal, C.L.F., 1954, p. 48.

⁷² André Langevin, *le temps des hommes*, Montréal, C.L.F., 1954, p. 61.

⁷³ *Ibid.*, p. 76.

**Les joints de paille avaient mal résisté aux
bourrasques qui avaient atteint jusqu'au poêle
où le bois avait brûlé trop vite ⁷⁴.**

L'atmosphère close devient intolérable, pendant que dehors,
la neige hallucinante, qui cache sous sa blancheur les acci-
dents du terrain, les guette :

**L'éclat vacillant de la lampe à l'huile éclairait
la neige plaquée sur les vitres ⁷⁵.**

Gros Louis, prisonnier du travail dans un pays inhumain,
recherche la liberté, quitte le lieu pour se rendre à Scottsville ;
mais pour sa témérité, la fatalité le punira à sa prochaine
entrée en scène et se révélera aux autres par la détonation
brusque du revolver.

En attendant le retour de Gros Louis, ceux qui restent
deviennent de plus en plus intériorisés. Baptiste se saouïe, il
regarde Laurier « en souriant stupidement », avec « le regard
absent » de l'homme ivre :

**Immobiles, les nerfs à vifs, les hommes l'écoutaient
sans se regarder ⁷⁶.**

Dans cette atmosphère vite devenue intolérable, Dupas essaie
d'établir un rythme plus normal en frottant ses bottes, pendant
que Laurier fait mine de s'intéresser aux photos de Maurice
afin de se délivrer de sa nervosité. Mais dans ce jeu de
cache-cache, l'artifice des démarches de Laurier est apparent.
Sa haine et sa violence, mal dissimulées derrière un masque
de calme, éclatent soudain, brisant le contact qu'il avait établi :

**Laurier avait crié. Un cri excessif qui avait
creusé un trou que Maurice et le curé regardaient
avec étonnement . . . Il était tellement en colère
qu'il avait peine à contrôler les muscles de son
visage ⁷⁷.**

⁷⁴ André Langevin, *le Temps des hommes*, Montréal, C.L.F., 1954,
p. 103.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁷ André Langevin, *le Temps des hommes*, Montréal, C.L.F., 1954,
p. 114.

Maurice se replie sur lui-même, redécouvrant son univers hostile et menaçant. Puisque tout contact est brisé, il peut donner libre cours à ses rêves de vengeance, dans un théâtre clos d'où il ne sortira qu'après la mort de Baptiste. Il devient un animal sauvage qui guette sa proie :

Il imaginait un couteau entre les épaules de Laurier, un couteau qui le viderait de sa force, de sa colère, qui ferait se plier en deux le large corps menaçant, rouler la tête sur la table, et le délivrant, lui, Maurice, de sa terreur. Il ferma les yeux de crainte que Laurier ne sentît dans son dos ce regard qui le déchirait ⁷⁸.

Les autres continuent à guetter Laurier qui joue en face d'eux. On assiste en effet à un double jeu. Laurier est d'abord l'acteur devant trois spectateurs qui veulent deviner si vraiment il va se servir de son arme. Dupas essaie de lier contact avec lui, il devient une « âme-sœur », mais ne réussit pas à pénétrer au fond de son être. Devant Laurier, les spectateurs sont eux-mêmes acteurs sans le vouloir ; il sait ce qu'il va faire et les regarde comme s'ils jouaient sur une scène fausse, dans une comédie macabre. Son regard fuyant les mystifie, et provoque à maintes reprises un « rire faux », pareil au rire qui joue un si grand rôle dans *Poussière sur la ville*.

Après la mort de Gros Louis, les masques sont tombés, et le jeu est mené par la fatalité dont l'agent principal est le revolver qui acquiert une valeur hypnotisante, surtout chez Maurice qui, « les yeux noyés », en subit le terrible pouvoir et tue Baptiste. Après le départ de Maurice, Dupas mène une lutte désespérée pour essayer de rejoindre un Laurier qui le fuit toujours. À mesure que la fatalité s'impose, le regard de Laurier devient de plus en plus halluciné.

Laurier parlait entre ses dents. Il y avait dans son regard tendu un désespoir glacé, une résignation violente. Il jouerait le jeu jusqu'au bout, sans se rendre ⁷⁹.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁹ André Langevin, *le Temps des hommes*, Montréal, C.L.F., 1954, p. 202.

Enfin, aveuglés par la neige, ils se soumettent à la fatalité qui les a guettés dès le début du roman, qui a conduit le jeu et s'interposant entre eux, brisant tout contact humain et les obligeant à déchaîner la violence de leur désespoir intérieur. Dupas, qui seul a pu se défendre de ce désespoir, est à la fin obligé de n'être que le spectateur impuissant du suicide de Laurier :

Laurier était assis et le mettait en joue avec son revolver en parlant d'une façon incohérente. Il avait dans les yeux une tristesse intolérable, lointaine, au-delà de la vie. Laurier le mettait en joue et essayait pitoyablement de lui dire quelque chose d'essentiel. Il avait l'âme au bord des yeux, mais rien ne passait de son message ⁸⁰.

La métaphore théâtrale est donc employée par Langevin pour souligner la découverte progressive de la fatalité. À travers un nombre de scénarios, les héros des romans vont à la recherche de la vérité sans le savoir jusqu'au moment où la fatalité se révèle dans toute sa puissance. On peut dire que les personnages de Langevin soulèvent un à un les rideaux de différentes scènes sur lesquelles ils jouent pour enfin devenir conscients de la scène terrible de la fatalité sur laquelle ils ne sont que des marionnettes qui se regardent avec une pitoyable impuissance. Malgré tous leurs efforts pour être les auteurs des drames dans lesquels ils jouent, ils doivent à la fin se soumettre au destin qu'on leur a choisi. Langevin décrit la destinée humaine comme étant une comédie dans laquelle les hommes jouent et inventent en voulant créer leur petit absolu, mais dans laquelle un auteur caché mène le jeu jusqu'à la mort.

*St. John's College
University of Manitoba*

□ □ □

⁸⁰ André Langevin, *le Temps des hommes*, Montréal, C.L.F., 1954, p. 230.